

# «UN CONSTANTE REGRESO»: LA ESCRITURA INTERTEXTUAL DE ÁNGEL GONZÁLEZ

MARTA B. FERRARI

Universidad Nacional de Mar del Plata

*And it is clear that any poem may be examined, not as an  
imitation of nature, but as an imitation of other poems.*

(Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*)

*No sé si somos conscientes de que escribir es reescribir, volver  
a decir lo ya dicho por otros, presentándolo bajo una luz  
nueva, añadiendo tal vez una inflexión, un tono de voz único,  
inconfundible, que en algunos casos merece la pena ser oído.*

(Ángel González, *Divagación sobre los clásicos*)

Parece obligado, si de intertextualidad hablamos, señalar que el germen del concepto lo hallamos en la teoría literaria que formulara Mijaíl Bajtín a finales de los años 20 del siglo pasado, la cual concebía a la novela de François Rabelais, Jonathan Swift y Fedor Dostoievski como auténticas polifonías textuales en las que resonaban, además de la propia voz autoral, otras voces, en un ejercicio de apropiación y recreación de lenguajes ajenos. Tempranamente formuladas, estas ideas de Bajtín, sin embargo, empezaron a ser conocidas en Occidente recién en la década del setenta, cuando se traduce al francés su obra *Problemas de la poética de Dostoievski*, con una introducción a cargo de Julia Kristeva.

En este como en otros trabajos, Bajtín sanciona el carácter dialógico que, para él, tiene todo discurso. En la medida en que todo autor ha sido antes lector de otros textos que conserva en su memoria en el momento de producir el suyo, necesariamente establece con todos ellos una relación dialógica, por lo que, concluye

Bajtín, en todo discurso no oímos solamente la voz del autor, sino una pluralidad de voces superpuestas que pueden hacerse presentes bajo la forma de la cita, el diálogo interior, la parodia o la ironía.

En *Teoría y estética de la novela*, Bajtín niega explícitamente la posibilidad de extender el carácter dialógico al lenguaje poético, al que considera «autosuficiente», y aclara que este «no presupone enunciados ajenos fuera de su marco. Para la representación de un mundo ajeno no recurre nunca al lenguaje de otro» (Bajtín, 1989: 103-104). Sin embargo, Julia Kristeva propondrá, precisamente para el lenguaje poético, su concepto de intertextualidad o «diálogo intertextual» en relación al concepto de «dialogismo» bajtiniano. Kristeva considera que no existe un texto autónomo y autosuficiente sin una determinada relación con los otros que lo han precedido o le son contemporáneos, propuesta que apunta, en última instancia, a desacralizar la figura autoral y a socavar su pretensión de originalidad.

Aunque muy conocida, la definición de intertextualidad propuesta por Kristeva —«Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad (Bajtín) se instala la de intertextualidad y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble» (Kristeva, 1978: 190)— nos ofrece el punto de partida para pensar el tema objeto del presente artículo.

La bibliografía teórica sobre la cuestión de la intertextualidad es inabarcable, pero creemos que puede reagruparse en dos tendencias principales: una visión amplia y otra restringida del concepto. En el primer sentido, encontramos la teorización fundante de Kristeva a la que recién nos referíamos, y también la de Roland Barthes, para quien:

Todo texto es un tejido realizado a partir de citas anteriores [...]. La intertextualidad, condición indispensable de todo texto, sea cual sea, no puede reducirse evidentemente a un problema de fuentes o influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas de origen raramente localizable, de citas inconscientes o automáticas que van entre comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es el que proporciona a la teoría del texto el espacio de lo social: es la totalidad del lenguaje anterior y contemporáneo invadiendo el texto, no según los senderos de una filiación localizable, de una imitación voluntaria, sino de una diseminación, imagen que, a su vez, asegura al texto el estatuto

de «productividad» y no de simple reproducción (Barthes, 1968: 1015).

Las conocidas teorizaciones de Barthes sobre «la muerte del autor» —su acepción del texto como espacio de cruce entre distintas escrituras, ninguna de ellas original, la negación del mito de la filiación y la defensa de un texto que se puede leer sin la garantía de paternidad textual— se emparentan directamente con esta acepción amplia de la noción de intertextualidad.

Graciela Reyes, por su parte, abre el apartado subtítulo «Intertextualidad» de su libro *Polifonía textual* afirmando: «La obra literaria por sí misma se constituye como ejercicio de intertextualidad. El carácter citativo del discurso es manifestación de uno de los rasgos fundamentales de los sistemas semiológicos: la posibilidad necesaria de que un signo pueda repetirse, la iterabilidad» (Reyes, 1984: 44). La postura de Reyes es deudora de la de Jacques Derrida, quien en 1972 afirmaba que «todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito, en pequeñas o en grandes unidades, puede ser citado, puesto entre comillas: por esa razón él puede romper con todo contexto dado, engendrar hasta el infinito nuevos contextos, de modo absolutamente no saturable» (Derrida, 1998: 361).

Para muchos críticos, esta apertura excesiva en la interpretación del fenómeno volvió inoperante el concepto de intertextualidad, al confundir todo texto con un intertexto, y al intertexto con asociaciones azarosas y accidentales. De aquí que surgieran otras voces defendiendo una visión restringida, la de quienes consideran a la intertextualidad como la presencia efectiva de un texto (o fragmento de texto) en otro texto, presencia que puede ser explícita o implícita, marcada o no. Es el conocido caso de Gerard Genette, quien en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* afirma que el objeto de la Poética no es el texto singular sino la transtextualidad. Para el crítico francés la intertextualidad es una de las muchas formas que revisten las relaciones transtextuales, y la define del siguiente modo:

una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa) [...]. El plagio, que es una copia no declarada pero literal [...]. La alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (Genette, 1989: 10).

Pero Genette menciona, asimismo, la relación de hipertextualidad, a la que define como «toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es la del comentario» (ibíd.: 11). Producción de un texto nuevo por transformación de uno anterior, los ejemplos que el autor brinda —la *Odisea* sería tanto el hipotexto de la *Eneida* como del *Ulises* de Joyce— exhiben los evidentes lazos de parentesco e interferencia entre la inter y la hipertextualidad. Mientras la intertextualidad se define en presencia, la hipertextualidad sería una variante en ausencia de la intertextualidad.

José Enrique Martínez Fernández, otro estudioso del tema que aboga por un enfoque más acotado del fenómeno, señala acertadamente que el empleo del mecanismo intertextual es tan antiguo como el texto mismo, y que ya en la antigüedad existían otras denominaciones para definir este mecanismo de relaciones concretas entre textos: parodia, centón, palinodia, paráfrasis, plagio y después, travestismo o collage<sup>1</sup>. Asimismo, el enfoque de Martínez Fernández hace explícito el papel que desempeña en toda decodificación intertextual el componente pragmático de la instancia receptora.

Creía necesario el trazado de este rápido recorrido teórico para sentar la postura desde la cual abordaremos la escritura intertextual de Ángel González. La intertextualidad será entendida aquí no como un factor constitutivo de todo texto, sino como un mecanismo textual que se manifiesta solo en determinadas circunstancias. En este sentido, cabe aclarar que el uso borroso que hoy y aquí hacemos del término no coincide exactamente con la propuesta de Barthes o de Kristeva, para quienes esos textos que forman el intertexto son difícilmente recuperables o directamente anónimos.

---

1 El investigador croata Pavao Pavlicic coincide en que «como procedimiento literario, la intertextualidad ha existido durante siglos», pero señala que «solo nuestro tiempo —posmodernista— ha desarrollado la capacidad de percibir la importancia de ese fenómeno, de describirlo y definirlo» (2006: 88). Por otra parte, para George Steiner, el concepto de intertextualidad es innecesario; en su opinión «es una muestra característica de la jerga actual para referirse a la verdad evidente de que, en la literatura occidental, los escritos más serios incorporan, citan, niegan o remiten a escritos previos». (Steiner, 1991: 109). Quiero hacer mención del reciente y exhaustivo estudio de Graham Allen, *Intertextuality* (2000), que realiza un pormenorizado recorrido por la historia del término desde las teorías estructuralistas y postestructuralistas, pasando por las semióticas, deconstructivas y postcoloniales, hasta las marxistas, feministas y psicoanalíticas.

Hace veinte años, Darío Villanueva realizaba estas declaraciones refiriéndose al contexto de la literatura española de las últimas décadas:

Si siempre escribir significó imitar los modelos precedentes, en el fecundo equilibrio entre tradición y originalidad, ello ha cobrado nueva vigencia en la escritura «palimpsestuosas» —por remedar el conocido libro de Genette sobre «la literatura en segundo grado»— característica de esta época cenital en la que, como Umberto Eco ha reconocido, la vanguardia se ha convertido en tradición y ya no cabe ser escritor (ni lector) adánico, ya no se puede defender ni restaurar la ingenuidad (Villanueva, 1992: 27).<sup>2</sup>

La cita de Villanueva insiste en el tópico posmoderno —el célebre aforismo de La Bruyère sobre el que Guillermo Carnero compusiera sus propias variaciones: «Todo está ya dicho y hemos llegado demasiado tarde»— de que todo está escrito y que, a diferencia del momento de las vanguardias, cuando existía la opción radical de destruir para inventar —romper con la historia, el pasado, la tradición—, al lector y al escritor de nuestra época ya no le quedan más opciones que renovar, re-visitar ese pasado sin la ingenuidad del primer hombre y asumiendo conscientemente el peso de esa historia<sup>3</sup>. Villanueva se apropia de la imagen que propone Genette para referirse a estas escrituras en las que persisten huellas de escrituras previas, la imagen del palimpsesto en su acepción de

2 Conviene aclarar que el adjetivo «palimpsestuosas» procede, a su vez, tal como lo señala Genette, de Philippe Lejeune.

3 El pasaje de Umberto Eco al que se refiere Darío Villanueva es el siguiente: «La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo con ironía, sin ingenuidad. Pienso que la actitud posmoderna es como la del que ama a una mujer muy culta y sabe que no puede decirle “Te amo desesperadamente”, porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esas frases ya las ha escrito Liala. Podrá decir: “Como diría Liala, te amo desesperadamente”. En ese momento, habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de manera inocente, habrá logrado sin embargo decirle a la mujer lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido. Si la mujer entra en el juego, habrá recibido de todos modos una declaración de amor. Ninguno de los interlocutores se sentirá inocente; ambos habrán aceptado el desafío del pasado, de lo ya dicho que es imposible eliminar; ambos jugarán a conciencia y con placer el juego de la ironía... Pero ambos habrán logrado una vez más hablar de amor» (Eco, 1986: 74-75).

manuscrito que conserva marcas de una escritura anterior borrada para escribir de nuevo<sup>4</sup>.

Ya a mediados de la década del 70, Harold Bloom publicaba un ensayo central para examinar la historia de la lectura y escritura poética a partir de lo que él denominó una nueva «inquietud» o «desasosiego» literario (términos con los que se interpretó su concepto de «anxiety»), producido por la constatación de que se ha llegado tarde al mundo, y que ya todo ha sido dicho por nuestros padres poéticos, nuestros antepasados o precursores. En este libro, *La angustia de las influencias*, el ensayista se preguntaba, entre otras cosas, «¿Qué son las influencias poéticas [...]? ¿Podría ser su estudio algo más que la tediosa labor de búsqueda de fuentes, del recuento de alusiones, una labor que muy pronto ha de llegar al apocalipsis de todos modos cuando pase de las manos de los eruditos a las máquinas calculadoras?», para responderse:

La historia de las influencias poéticas fructíferas, lo cual quiere decir la principal tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de angustias y caricaturas autoprotectoras, de deformaciones, de un perverso y voluntarioso revisionismo, cosas sin las cuales la poesía moderna como tal no podría existir (Bloom, 1991: 41-42).<sup>5</sup>

Y se empeñaba en subrayar: «Es necesario que dejemos de pensar en cualquier poeta como si fuera un ego autónomo [...]. Todo poeta es un ser atrapado en una relación dialéctica (transferencia, repetición, error, comunicación) con otro u otros poetas» (ibíd.: 106).

En última instancia, como vemos, plantear la cuestión de la intertextualidad implica pensar en la relación del escritor con la tradición. Y aquí se vuelve insoslayable la referencia al clásico

---

4 Recordemos que Borges, en su cuento «Pierre Menard, autor del *Quijote*», ya se servía de la imagen del palimpsesto, cuando afirmaba respecto de la empresa llevada a cabo por Menard, reconstruir literal e imposiblemente la obra de Cervantes: «He reflexionado que es lícito ver en el *Quijote* “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros —tenues pero no indescifrables— de la “previa” escritura de nuestro amigo» (Borges, 1974: 450).

5 En este libro, cuyo título nos remite al poemario de W. H. Auden *The Age of Anxiety* (1947), Bloom aclara que no le interesa la acepción de «influencias poéticas» reducida a «transmisión de ideas e imágenes de los poetas anteriores a los posteriores» (ibíd.: 85), puesto que unas y otras pertenecen, como él señala, a la discursividad y a la historia. De ahí que se dedique a indagar en las muchas modalidades de «influencia»: desvío, completación, ruptura, demonización, privación ascética, celebración del retorno. En este sentido opera el artículo de Julian Palley «Ángel González and the anxiety of influence» (1984).

ensayo de T. S. Eliot, «La tradición y el talento individual», ensayo altamente significativo si pensamos que Eliot es el autor de ese auténtico *collage* que fue *La tierra baldía*, un poema completamente innovador pero a la vez completamente deudor de la tradición oriental y occidental.

La acepción eliotiana de tradición, lejos de asimilarse a una herencia que se recibe pasivamente, o a una repetición idéntica de lo anterior, implica el sentido histórico, percibir al pasado como tal y también como presente; para Eliot, el escritor debe escribir con el peso de su propia generación y simultáneamente con el peso de toda la literatura universal desde Homero. «Ningún poeta, ningún artista, de cualquier clase que sea —afirma Eliot—, tiene, por sí solo, su sentido completo. Su significado, su apreciación es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos» (Eliot, 1917: 13). Y aquí inserta la idea revolucionaria (que luego tomará Borges a partir de su gusto por la paradoja de la reversibilidad del tiempo; idea que se ha convertido en un novedoso planteamiento sobre la historia literaria) de que el surgimiento de una nueva obra altera el sistema ya existente porque se producen comparaciones, valoraciones y reacomodamientos nuevos<sup>6</sup>. Pero según la tesis eliotiana, para lograr esa conciencia del pasado el poeta debe renunciar a sí mismo, debe extinguir su personalidad: sufrir, en síntesis, un proceso de despersonalización.

Tanto Eliot como Borges intentan transformar la tradición de rémora en fuente para la producción de nuevas obras. También Ángel González ha reflexionado sobre el tema en esta misma dirección:

Escribiendo desde el centro de la Historia y de acuerdo con su marcha, el escritor se quedará al menos en la Historia.

- 
- 6 Existen dos textos de Borges que se pueden leer en sintonía con esta idea de Eliot. Uno es «El escritor argentino y la tradición», escrito en 1932 e incluido en el libro *Discusiones*. En él denuncia que lo que Eliot plantea (la relación del escritor contemporáneo con el pasado) no es un problema, sino un pseudoproblema: «Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental [...] Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo». El otro ensayo es «Kafka y sus precursores», escrito en 1951 e incluido en *Otras inquisiciones*. Aquí Borges cita explícitamente a Eliot en nota. Parte de una primera impresión sobre la obra de Kafka, la de un escritor solitario, singular, que no pertenece a ninguna genealogía, para pasar inmediatamente a una sucesión cronológica de supuestos precursores de Kafka. Y concluye: «En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka en mayor o menor medida, pero si Kafka no hubiera existido no la percibiríamos [...]. Cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro» (Borges, 1974: 267, 736).

Escribiendo desde la pretendida inmutabilidad de la naturaleza humana, el escritor se quedará probablemente en el olvido [...], aunque su prehistoria inmediata, los residuos culturales que, entre materiales valiosos, arrastra la tradición como una carga muerta, le presten una apariencia de vida (González, 1963: 59).

No es otro el significado que el teórico galés Raymond Williams le asigna a la noción de tradición en su obra *Marxismo y Literatura*. Considerada como un segmento histórico inerte de una estructura social, la tradición puede ser sinónimo de la supervivencia del pasado. Sin embargo, Williams rescatará una acepción de tradición activa e integradora al proponer su concepto de «tradición selectiva», una versión intencionalmente selectiva del pasado que supone procesos de inclusiones y exclusiones (Williams, 1977: 137).

\* \* \*

Inserta usualmente por la crítica en la promoción de poéticas sociales de los años 50, la obra de Ángel González atraviesa, en rigor, toda la segunda mitad del siglo XX, desde 1956 en que aparece su primer poemario, *Áspero mundo*, hasta 2001 en que se publica *Otoños y otras luces*<sup>7</sup>. Con esto quiero subrayar que la escritura poética de Ángel González es coetánea, por una parte, de los sociales del 40 (Blas de Otero publica *Pido la paz y la palabra* en 1955); por otra, de las estéticas del sesentay ocho (*Tratado de urbanismo* se publica en 1967, el mismo año que *La muerte en Beverly Hills*, de Pedro Gimferrer); y también, de las propuestas figurativas de los poetas de la experiencia a partir de los años 80 (*Prosemas o menos* aparece en 1985 coincidiendo con los poemarios centrales de Luis García Montero).

Sin olvidar que, como bien advierte Martínez Fernández, el empleo del mecanismo intertextual es tan antiguo como el texto mismo, comprobamos que el recurso a la intertextualidad es una marca ostensible en todas estas escrituras, desde las poéticas sociales de la inmediata posguerra hasta las experienciales de los años 80. El caso de Blas de Otero quizá resulte paradigmático. Como bien advierte Laura Scarano en un estudio sobre la presencia de la tradición popular hispánica en la poesía del escritor bilbaíno, «su potencia y originalidad reside, más que en las trilladas consignas

7 Recordemos que su libro póstumo, *Nada grave*, fue editado por Visor en el año 2008.



militantes o en los meros repertorios temáticos de denuncia, en la efectiva apertura del texto a otros discursos sociales y en su concepción fluida y heteroglósica del poema» (Scarano, 2009: 61).

Si pensamos, en cambio, el fenómeno de la intertextualidad en la poesía novísima, se impone que nos refiramos a la omnipresencia de discursos culturales en el corpus poemático. La incorporación, siempre anónima, de versos, imágenes o alusiones provenientes de la tradición cultural oriental y occidental, así como la presencia de discursos procedentes de la cultura popular y masiva, posibilitó que el calificativo de «culturalistas» bastara para identificar y reconocer a estos poetas.

Como vemos, el empleo de una misma estrategia de escritura puede responder a motivaciones formales e ideológicas muy diversas. José María Castellet lo supo advertir muy bien cuando habló del uso altamente diferenciado del *collage* que hacían sus nueve novísimos: mientras en Gimferrer seguía la línea signica y visual de Pound o Eliot, es decir, que su función era iconográfica, aséptica y despolitizada, y en Leopoldo María Panero se trataba de plasmar la fragmentación de la conciencia y la imposibilidad de ofrecer una imagen unitaria del caos, en Vázquez Montalbán, en cambio, el mismo recurso respondía a un afán democratizador de la cultura y se cargaba de connotaciones ideológicas, acompañando este proceso con la introducción del lenguaje coloquial y del registro irónico. Veamos, entonces, cuál es el funcionamiento y la operatividad del recurso intertextual en la obra del autor que aquí nos ocupa.

La escritura poética de Ángel González exhibe una gran variedad de intertextos; los hay de procedencia literaria (nos detendremos particularmente en el comentario de estos casos), pero también de procedencia bíblica, filosófica, mitológica y del acervo popular. El mismo González ha reflexionado sobre esta cuestión, y en su razonamiento se desliza una clara impugnación de las tesis, ya mencionadas, de Harold Bloom:

El tema de las influencias y de las fuentes literarias plantea a veces problemas delicados, ante los que es difícil adoptar actitudes terminantes. Por otra parte, la determinación de una fuente literaria no es siempre, como con frecuencia se afirma, un seco e inútil ejercicio de eruditos: puede ser un dato que, proyectado en una situación o un contexto muy generales, sirva para un mejor conocimiento empírico de algunos aspectos del fenómeno literario (González y Fábrega, 1983: 82).

Si nos ceñimos a la presencia de intertextos de procedencia literaria, estos nos permitirán trazar una auténtica genealogía poética en la cual insertar su obra. Sin ninguna pretensión de exhaustividad, diríamos que, dispersa a lo largo de toda su producción, la presencia «efectiva» en el corpus poemático de textos ajenos se mueve dentro de los límites casi exclusivos de la literatura hispánica, diseñando un mapa de autores canónicos de dicha tradición, desde el Renacimiento con Garcilaso hasta los poetas coetáneos al autor, pasando por el Barroco —Góngora y Quevedo—, el Romanticismo —Bécquer y Espronceda—, el Modernismo —Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez—, la vanguardia de la llamada «Generación del 27» —Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Pedro Salinas y Luis Cernuda— y los sociales y otros autores de la segunda mitad del siglo XX: Blas de Otero y Claudio Rodríguez.

Varios de estos intertextos literarios los hallamos en su poemario *Prosemas o menos*. Es el caso de la refactura final de unos versos de indudable origen garcilasiano en el marco de un poema que recrea desde un lenguaje coloquial —«Menos mal que aún conservo el esqueleto» (2009: 422)<sup>8</sup>— el aquí banalizado tópico del *ubi sunt*: «Dónde estarán las muelas y los dientes / que me arrancó el dentista cuando niño», se pregunta el sujeto desde la lejanía de una rememoración falsamente nostálgica. Se trata de un poema que, bajo un engañoso estilo ligero y hasta juguetón —«Porque esta Era era para haberla vivido»—, se adentra en irónicos y desesperanzados cuestionamientos de orden existencial, a cargo de un yo «angustiado» e «insomne», que se sabe «abocado / a la descomposición y al olvido»: «Temo mucho que estén ilusionadas / aguardando en cualquier estercolero / la hora de la resurrección de la carne / para al fin reintegrarse a mis encías». Como vemos, si bien el intertexto en cuestión —«Únicas prendas, / por mi mal perdidas / de una más que dudosa eternidad» (423)— es de procedencia literaria (el conocido soneto X de Garcilaso), el sustrato del poema participa del vasto juego intertextual que exhibe todo el libro con respecto al discurso bíblico, desde el Génesis hasta el Apocalipsis, pasando por las Bienaventuranzas. La inversión paródica que se produce entre el «halladas» del poema original —«Oh, dulces prendas, por mi mal halladas»— y el «perdidas» de su reescritura, adquiere toda su carga significativa por la conservación de la forma endecasilábica.

La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a las siguientes ediciones: González, Ángel (2009). *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral y González, Ángel (2008). *Nada grave*, Madrid, Visor.

La escritura intertextual de Ángel González, su polifonía poética, no depara demasiadas sorpresas al lector. De Góngora se retoma, de modo incompleto y alterando el orden de los miembros de la enumeración asindética, uno de sus versos más conocidos, el que cierra el célebre soneto que cristaliza el tópico del *carpe diem*: «En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Lo hallamos reformulado en un poema que conserva de su hipotexto la dimensión apelativa —«Letra para cantar un día domingo»— y que integra la sección «Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas» de su poemario *Tratado de urbanismo*. La gravedad sentenciosa del tópico clásico se metamorfosea en letra de canción —«A última hora había pasado un día, / y al sentirlo hecho sombra, y polvo y nada, / comprendí...» (242)—; sin embargo, esta aparente trivialización del tema barroco no es tal. El carácter terminal de la reflexión gonzaliana no puede conducirnos a engaño, la doble negación con que se abre el poema —«Y a última hora no quedaba nada»— se clausura en la reiterada negación final: «comprendí con dolor que jamás, nunca / para mí habría domingos ni esperanza» (242). Mientras en la composición gongorina nos instalamos, en tanto lectores, en un tiempo previo a la destrucción, en el poema de González la destrucción ya ha acontecido y no hay lugar para la esperanza.

El intertexto quevediano, al igual que el gongorino, procede de una fuente muy conocida, el soneto «Amor constante más allá de la muerte». Sin embargo, la temática amorosa implícita en el texto barroco es reemplazada aquí por la acuciante conciencia del paso del tiempo y del advenimiento de la muerte, preocupaciones que vertebran el libro póstumo de nuestro autor, *Nada grave*. En este «Poema de los 82 años» la referencia culta convive armoniosamente con la de origen popular —«Dicen que el agua pasada / no mueve molino» (55)—, la que, a su vez, se encuentra reformulada dentro de la conocida imagen manriqueña en un remedo de pie quebrado: «Pero el río de la vida / que pasó / sigue moliéndome vivo, / hecho polvo / enamorado / del agua, del agua aquella, / cuyo murmullo lejano / aún oye mi corazón» (55). Como en Blas de Otero, el corte abrupto del verso encabalgado le sirve al autor para introducir, con un guiño culto, el intertexto quevediano y, simultáneamente, desbaratar la pretensión implícita en tal maniobra al jugar con la frase hecha procedente del acervo popular. La autoría del intertexto se disuelve entre las restantes voces anónimas que habitan el poema; en este sentido, tiene idéntica autoridad la

anónima fuente de donde procede el «dicen» del refrán popular que el mismísimo nombre de autor, Francisco de Quevedo.

*Breves acotaciones para una biografía* parece ser el libro en el que culmina el firme proceso de desacralización poética que se venía preanunciando en textos anteriores. La «Poética N.º 4» —«Poesía eres tú, / dijo un poeta / —y esa vez era cierto— / mirando el Diccionario de la Lengua» (294)—, tantas veces analizada por la crítica, parte de otro hipotexto muy conocido, la Rima XXI de Gustavo Adolfo Bécquer. La sacralidad poética del ideario romántico y la tópica identificación entre la entidad «poesía» y la figura femenina se transforma, aquí, en el aserto pragmático que nos informa sobre el modo como la poesía se construye aleatoriamente con palabras, o nos remite, incluso, a la acepción lexicográfica de dicho vocablo. El discurso paródico y reticente que construye la escritura de González con su oblicua referencia a lo no dicho (el déictico implícito en la expresión «esa vez era cierto» indica, por omisión, que la otra vez, la vez becqueriana, no lo era) se asienta en el reenvío alusivo a la rima citada; la nueva contextualización de la misma supone un proceso simultáneo de resemantización según el cual se puede copiar fielmente el texto original (de hecho el comienzo del poema gonzaliano reproduce literalmente el final del texto becqueriano), pero nunca su sentido original<sup>9</sup>.

El blanco de la crítica gonzaliana es un blanco móvil. Por una parte, son los poetas novísimos que emergen en la consideración crítica del sujeto admonitor como anacrónicos vates que resucitan una estética vacua y trasnochada, como se hace explícito en «Oda a los nuevos bardos», poema que denuncia el boato grandilocuente que rodea a este tipo de quehacer estético anclado en la imitación de viejos modelos —ya el título nos habla de la reedición de un código doblemente caduco—, y en el cual el juego con las imágenes no pasa de ser un entretenimiento ornamental y gratuito: «Y se prueban metáforas como putas sostenes / ante el oval espejo de las oes pulidas / que la admiración abre en las bocas afines» (310). Por otra parte, el dardo crítico del autor apunta a los poetas de la pureza, aquellos que practican una estética desencarnada, que transitan por la superficie de las cosas sin penetrarla nunca, sin ahondar en lo real. Estos estetas

9 Además del intertexto becqueriano, reconocemos otro procedente de la «Canción del pirata» de Espronceda en el poema titulado «Al fin, algo de noche», cuyo verso final repite la imagen romántica: «Insomne pasajero de las sombras, / yo me dejo llevar por los designios / *cantando alegre en la popa*» (357). Las itálicas son mías.

genéricamente aludidos adquieren, en el poema «J.R.J.», una identidad empíricamente verificable. El sujeto textual degrada el laborioso quehacer poético juanramoniano al asimilarlo con un oficio manual, una actividad de índole estrictamente mecánica: «apretaba las tuercas a un epíteto. / Luego engrasó un adverbio, / dejó la rima a punto, / afinó el ritmo / y pintó de amarillo el artefacto. / Al fin lo puso en marcha, y funcionaba» (395). En el texto de González, el sujeto poético sigue siendo, como quería Jiménez, un artífice, un auténtico hacedor; lo que cambia, sin embargo, es el producto: ya no la «Obra» perfecta, intocable, sino el burdo poema-artefacto. El tantas veces citado texto juanramoniano «El poema» —«No le toques ya más, / que así es la rosa»— es paródicamente invertido en el texto de González: «—No lo toques ya más, / se dijo. / Pero / no pudo remediarlo: / volvió a empezar» (395). Como vemos, a diferencia de lo que ocurrirá con los intertextos novísimos, en la escritura de nuestro autor, la identificación de citas ajenas no supone para el lector un trabajo de ardua pesquisa y decodificación; por el contrario, aquí se nos allana el camino para su hallazgo, a través del empleo de las itálicas y del uso de las iniciales de los nombres propios<sup>10</sup>. Cabe aclarar, asimismo, que el propio Jiménez solía autodenominarse como J.R.J. o como «el cansado de su nombre», verso con el que se cierra el poema de González<sup>11</sup>.

Otra vez, las reflexiones del propio Ángel González arrojan luz sobre el funcionamiento de esta estrategia escritural; leemos:

En muchos ejemplos, el poeta planea de manera deliberada la réplica a un modelo por él elegido. Pero en otros —y ahí es donde pueden presentarse los mayores problemas— la respuesta a un texto ajeno se produce de manera inconsciente, es una reacción espontánea ante unos versos muy leídos y muy admirados, que una memoria no controlada entremete en la escritura, sin que el poeta sepa hasta qué punto está determinado por ella (González y Fábrega, 1983: 83).

- 10 Susana Rivera reconoce dos posibles intertextos procedentes de Juan Ramón Jiménez en dos poemas de *Aspero mundo*. Sin embargo aclara: «esos ejemplos deben ser atribuidos a la natural influencia que un autor muy admirado ejerce sobre un poeta principiante» (Rivera, 2006: 43-44).
- 11 José Antonio Expósito Hernández afirma que Juan Ramón «siente que ha superado la mera condición de poeta para ser él mismo ya Poesía. Por eso para qué insistir entonces en firmar sus poemas o sus cuadernos con su nombre, el poeta se diluye en apenas sus propias iniciales Juan Ramón Jiménez o en «El cansado de su nombre» (p. 3). [http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/exposito\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/exposito_01.htm).

Los dos nombres representativos del Modernismo de fin de siglo —Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado— reciben, por parte del autor, un tratamiento muy diverso. Si en el caso del primero, como acabamos de señalar, el empleo del intertexto es sometido a un tratamiento paródico e irreverente, en el caso del segundo reviste claramente la forma del homenaje. Desde su primer libro, *Áspero mundo*, la alusión al escritor sevillano —«Vengo de guerrear. / De guerrear por campos / de Castilla. Cansado de cabalgar» (29)— será una constante en la obra gonzaliana. Efectivamente, el poema titulado «Recuerdo y homenaje en un aniversario», incluido en el libro *Deixis en fantasma*, va entretejiendo diversos intertextos machadianos procedentes de *Campos de Castilla* —de cuya aparición se cumplían ochenta años— y de «Proverbios y cantares». La reformulación y recontextualización de dichos intertextos responde a una clara motivación autoral, la de posicionarse en el lugar del diálogo y la réplica con don Antonio Machado: «¿Ensueño todavía o tan solo memoria? / No; allá en el fondo de la mar no sueñan / los frutos de oro: / solo estéril arena, piedras negras, / anémonas amargas, sin aroma. / (*Mañana es nunca ya*, tal vez pensabas)» (439). Asimismo, las dos versiones de «Vista cansada» que leemos en *Nada grave* son otras reformulaciones posibles de los proverbios machadianos, con los cuales el autor entabla un auténtico diálogo intertextual: «La fatiga / no está en los ojos que miran, / está en todo lo que ven.» (61) y «La fatiga / con que ahora la contemplas, / está / no en lo que los ojos ven, / sino en los ojos que miran» (63)<sup>12</sup>.

Son cuatro los nombres que la escritura intertextual de Ángel González rescata de entre los miembros de la Generación del 27: Vicente Aleixandre, a quien dedica un soneto por su libro *La destrucción o el amor*; Jorge Guillén, para el que compone dos glosas a modo de homenaje; Pedro Salinas, de quien reformula el título de uno de sus poemarios amorosos más conocidos —*La voz a ti debida*<sup>13</sup>— para denominar toda una sección de *Otoños y otras luces*, «La luz a

12 Recordemos que el título de estos poemas —«Vista cansada»— será, a su vez, el título del poemario de Luis García Montero, publicado por Visor el mismo año 2008. Aquí comienza a desplegarse la cadena ininterrumpida de lecturas y reescrituras.

13 Como en el caso de García Montero, al que nos referíamos en otra cita, recordemos que Salinas, a su vez, toma este título de un verso de la Égloga III de Garcilaso. Julian Palley en el artículo citado considera que la lucha exitosa de González ha sido especialmente con la Generación del 27 y su precursor más importante es Pedro Salinas (1984: 83).

ti debida», y Luis Cernuda, de quien toma unos versos para cerrar el texto «Estos poemas».

En el caso de Aleixandre, la voz poética gonzaliana dialoga con el poeta del 27 ejerciendo la labor de hermeneuta de sus versos: «Destruirse o amar... ¿Qué significa / esa cruel disyuntiva o amenaza, [...] ¿Opone o identifica / lo que enlaza? [...] Es difícil saber, pero yo intuyo / esa verdad oscura» (82). Por su parte, «Las glosas en homenaje a J.G.» actúan como lo que son, notas escritas en los márgenes del hipotexto —los poemas «Los aires» y «Paso a la aurora», respectivamente— y que buscan explicar, reescribiéndolo, el significado potencialmente oscuro del original, textos en los que prima la imagen y la sonoridad por sobre la referencia: «¡Damas altas, calandrias! / Junten su elevación / algazara y montaña, / todavía crecientes / gracias a la mañana / trémula del rocío, / tan cándida y sin tasa, / bajo el cielo inventor / de distancias, de fábulas». Nótese que el profesor que fue Ángel González se propone arrojar luz sobre dos autores o dos textos difíciles de decodificar por su dicción hermética. Como vemos, los procedimientos puestos en juego en la escritura intertextual de un autor tienen mucho que decir, asimismo, acerca de los roles que asume el sujeto textual en ellos construido<sup>14</sup>.

La deuda con Luis Cernuda procede de su poemario, de temática también amorosa, *Los placeres prohibidos*. Allí leemos en la apertura del texto: «Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman, / parece como el viento que se mece en otoño». En el caso de González, se trata de definir desde una instancia de reflexión metapoética lo que son «Estos poemas» amorosos:

Estos poemas los desencadenaste tú,  
como se desencadena el viento  
[...]  
Nada más que palabras que se encuentran,  
que se atraen y se juntan irremediamente,  
y hacen un ruido melodioso o triste,  
lo mismo que dos cuerpos que se aman (465).

14 En ambas glosas, González indica con el uso de las itálicas el verso ajeno. También el poema «Glosas a Heráclito» (326) propone cuatro versiones entre humorísticas y cáusticas del célebre aforismo —«Nadie se baña dos veces en el mismo río»— del llamado «Oscuro de Éfeso». El principio constructivo de todas estas glosas es idéntico: hacer legible y próximo un mensaje virtualmente oscuro o hermético.

Observemos que González conserva del original, además de la imagen, el modo comparativo y la referencia al otoño que da título a todo el poemario.

El nombre «Blas de Otero» forma parte de esta vasta y extendida genealogía literaria que venimos diseñando. Sin embargo, en este caso no podemos hablar estrictamente de una efectiva presencia intertextual del poeta vasco; no se transcriben versos ni fragmentos de sus versos, como en los casos que venimos reseñando. Los poemas gonzalianos «Dos homenajes a Blas de Otero» operan sutil y oblicuamente a través del empleo de la forma estrófica «soneto» —tan afín al poeta del 40— y de la recreación de campos semánticos y lexías de inconfundible raíz oteriana: «Era roja esa voz en el ocaso; / cuando la noche sus horrores trama, / vuelve su resplandor: sangre que clama / al cielo ese de los hombres, raso» (400)<sup>15</sup>.

Claudio Rodríguez será el único poeta contemporáneo a nuestro autor que aparezca como objeto de cinco «Glosas en homenaje a C. R.», dentro del poemario *Otoños y otras luces*. Del mismo modo que en las ya mencionadas glosas referidas a J. G., estos poemas gonzalianos arrancan de breves intertextos, fragmentos de versos —«Aquí sí es peligroso», perteneciente a «Canto del despertar», y «porque no poseemos, vemos», extraído de «La mirada»— para componer un texto que es simultáneamente homenaje, interpretación y glosa de la poesía del zamorano:

Tú mismo lo dijiste:  
«Aquí sí es peligroso».

Te referías a la luz de las llanuras altas,  
a su aire tan claro y transparente,  
al paso de las aves  
por los senderos del espacio,  
a las brillantes flotas de las constelaciones,  
al rumor del río Duero,  
que tampoco da tregua.

15 Algo similar ocurre en el poema «Reflexión primera», un texto desencantado, con inconfundibles resabios oterianos y algún intertexto filosófico sartreano: «Pero alguien / envenenó las fuentes / de mi vida, y mi corazón es / pasión inútil, odio / ciego, amor desorbitado, / crisol donde se funden / contrariedades con contradicciones» (80).



Pero no se trataba solo de eso:  
 en el fondo te estabas refiriendo a la pureza,  
 a la honda verdad que se desprende  
 de lo que vive en plenitud y es libre  
 y deja  
 en quien contempla tanta maravilla  
 un poso de nostalgia  
 y el temor de no ser  
 digno de recibir dones tan altos (479).

Se trata, otra vez, como en el caso de Jorge Guillén (no casualmente la escritura poética de Rodríguez ha sido asimilada, por su fervor y esencialismo, a la de Guillén), de la plasmación de una experiencia que, por su extremado grado de ensimismamiento e introspección, se aproxima a las vías del conocimiento místico (el primer poema citado de Claudio Rodríguez se abre, precisamente, con un epígrafe de San Juan de la Cruz). Poemas todos de cadencia meditativa que pueden insertarse fácilmente dentro del modelo poemático que Langbaum define como «topográfico o meditativo-descriptivo», un modelo con el que se inicia la poesía post-ilustrada y que persigue la combinación de pensamiento y emoción «mediante el suministro de una ocasión que pueda dar lugar a ambos y que pueda justificarlos en cuanto poseedores de un correlato objetivo» (Langbaum, 1996:100).

El intertexto al que nos referiremos a continuación —«Lo expresaba muy bien César Vallejo: / “Lo digo y no me corro”» (259)—, procedente del poema «Piedra negra sobre una piedra blanca», responde a una motivación netamente lúdica<sup>16</sup>. En el poema «A veces», con que se abre el libro *Breves acotaciones para una biografía*, la escritura es exhibida como un acto del cuerpo, un acto —en ocasiones— de índole sexual. La impotencia sexual/textual se verifica desde los supuestos de un imaginario masculino que metaforiza genéricamente dicho acto. La asociación entre ambos términos viene dada por la experiencia del placer, por un lado, y por la (im)posibilidad engendrante, por otro. La poesía es concebida como un emblema del más explícito erotismo, ya no la amada enaltecida de *Palabra sobre palabra*, sino una indiferente prostituta. La

16 En el tercer verso de dicho poema leemos: «Me moriré en París... y no me corro», expresión desprovista de todo significado sexual. José Olivio Jiménez identifica otro intertexto del poeta peruano en el poema «Cadáver ínfimo», de *Tratado de urbanismo*; se refiere concretamente al poema «Masa» de César Vallejo (Jiménez, 1972: 295).

orden del imperativo final orienta, una vez más, al discurso sobre sí mismo:

Escribir un poema se parece a un orgasmo:  
mancha la tinta tanto como el semen,  
empreña también más, en ocasiones.  
Tardes hay, sin embargo,  
en las que manoseo las palabras,  
muerdo sus senos y sus piernas ágiles,  
les levanto las faldas con mis dedos,  
las miro desde abajo,  
les hago lo de siempre  
y, pese a todo, ved:  
no pasa nada (259).

Como afirmábamos líneas arriba, la casi totalidad de los inter-textos literarios identificados proceden de la literatura hispánica. Fuera de ellos, cabe mencionar alguna difusa alusión a *Las flores del mal* baudelairianas, en el poema «Carta sin despedida»; una referencia al célebre personaje de Oscar Wilde encriptado en un título anagramático, «Yarg Nairod»; alguna referencia al conocido *carmen* catuliano «Odi et amo» en el poema «Hoy»<sup>17</sup>; la reescritura de un conocido verso de la escritora norteamericana Gertrude Stein —«una rosa, es una rosa, es una rosa...»— en el poema «Máximas mínimas»<sup>18</sup>, o la apropiación, levemente reformulada, de un título de Raymond Chandler, «El largo adiós», para designar un bellissimo poema que habla sobre el paso del tiempo. Podemos sospechar, también, que en el poema titulado «S. M. nos contempla desde un daguerrotipo» se oculta una referencia a Stephan Mallarme; en este texto acontece una deflación entre el perfil del «Poeta» consagrado para toda la «Eternidad» y la comparación degradante con un «perro de lanas», cuya actitud sumisa lo torna dependiente del juicio de la posteridad y cuya obra queda reducida a un irresistible y «breve aullido» (396).

17 En este mismo poema se desliza una reformulación de la sentencia cartesiana: «existo, luego muero» (266), como parte del decir paradójico que rige el enunciado del texto.

18 Susana Rivera señala respecto del cambio introducido por González: «Gertrude Stein concibe la rosa como una realidad que se repite idéntica a sí misma [...] los puntos suspensivos al final [...] confirman su perennidad. González [...] consigue invertir el sentido del texto [...]»: “...una rosa, es una rosa, fue una rosa”. El cambio del tiempo del verbo [...] basta para enfatizar el carácter perecedero de la rosa» (Rivera, 2006: 49). Agreguemos que la sustitución del lugar que ocupan los puntos suspensivos opera en idéntico sentido.

La intertextualidad puede dar cabida también a textos de origen no literario, como lo es, por ejemplo, el discurso religioso, tan marcadamente presente en la obra de nuestro autor. El libro de los libros, como también se suele conocer a la Biblia es, para González, una auténtica cantera de donde extraer frases y referencias incrustadas en el corpus poemático con las más diversas motivaciones.

Hallamos intertextos bíblicos modificados a través de la sustitución de conceptos con finalidad paródica, como ocurre, por ejemplo, en el poema «Prohombre», en el cual el sujeto textual asume la voz de Cristo y sentencia: «Por sus ujieres lo conoceréis» (169), remedando la conocida sentencia de Mateo 7, 15-20, destinada a distinguir entre los verdaderos y los falsos profetas hacia el final del sermón de la montaña: «Por sus frutos los conoceréis. ¿Acaso se recogen uvas de los espinos, o higos de los abrojos?». El inofensivo juego de palabras, sin embargo, apunta en ambos casos a denunciar las falsas apariencias: «Guardaos de los falsos profetas, que vienen a vosotros con vestidos de ovejas, pero por dentro son lobos rapaces», leemos en el texto evangélico, y en González: «son apenas los mansos de su especie / que arropan / al ejemplar más peligroso y bravo» (170).

Dentro del contexto que venimos delimitando podemos entender la estrecha vinculación que la parodia<sup>19</sup>, en tanto género hipertextual, mantiene con esta voluntad de exhibir el artificio. Al ofrecer una versión deformada de un «texto» previo —código, estilo, género, motivo, otra obra artística—, este texto segundo desvía al primero de su sentido y su contexto originales, pero lo hace permitiendo el fácil reconocimiento del hipotexto parodiado. El efecto humorístico producido por el poema de González parece provenir, en primer lugar, del inmediato reconocimiento del hipotexto, de la transposición diegética operada y de la actualización de los contextos.

La palabra plural gonzaliana pone sistemáticamente en cuestión la veracidad del relato bíblico, y las conclusiones de ello derivadas son altamente sombrías<sup>20</sup>. Un ejemplo claro lo hallamos en «También un

19 Gérard Genette parte de un estudio etimológico del término griego «parodia», al que define como «cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contrapunto —en contrapunto—, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o transportar una melodía». La transformación, la sustitución es el procedimiento central que rige la figura de la parodia (Genette, 1989: 20).

20 En la escritura intertextual de González, todo discurso está sometido a revisión. El Apocalipsis es pasible de ser libremente interpretado, y de allí las «Dos versiones del Apocalipsis» (373), y las Bienaventuranzas son pasibles de ser

nombre puede modificar un cuerpo», donde el sujeto contradice la sentencia inaugural del *Génesis*: «Entonces / descubriría una verdad: / en el principio no era el verbo» (470); y también en «Eso lo explica todo», donde se desmiente el relato bíblico: «Ni Dios es capaz de hacer el Universo en una semana. / No descansó el séptimo día. / Al séptimo día se cansó» (374), confirmando, de este modo, la sospecha de que la Creación es una empresa inconclusa y deficiente. Del mismo modo, en «Palabras del Anticristo» —«Yo soy / la mentira y la muerte / [...] No hubo resurrección. / [...] Yo soy el que no fue / ni será nunca» (372)— asistimos a la negación puntual de las palabras que el Evangelio atribuye a Cristo.

Hallamos, asimismo, intertextos bíblicos, casi literalmente citados pero absolutamente descontextualizados, como ocurre con la respuesta que da Jesús a Pilatos, «Mi reino no es de este mundo» (Juan, 18-36), retomada por «El predicador injustamente perseguido», un personaje ridiculizado del cual la mirada irónica del sujeto textual registra impiadosamente los vanos esfuerzos con que pretende deleitar a un público inexistente, su impotente palabra redentora y su falsa persuasión<sup>21</sup>. Del mismo modo, en «Centro comercial» nos encontramos con la inserción, adulterada, de la conocida parábola cristiana: «Porque muchos son llamados y pocos escogidos» (Mateo, 22, 14). En el poema gonzaliano la inclusión de dicha frase —«Muchos son los llamados, mas no es fácil / interpretar los signos» (223)— se realiza en un contexto en el que los muchos llamados refieren a los múltiples reclamos publicitarios de un sitio destinado al consumo<sup>22</sup>.

La noción de «juego» se ha aplicado a la poesía desde épocas muy tempranas (recordamos de inmediato el texto clásico de Huizinga, *Homo Ludens*, de la década del 50, en el que vinculaba estrechamente a la *poiesis* con la diversión y el juego<sup>23</sup>), y puede llegar a representar un

---

paródicamente contraenunciadas: «Malaventurados los que aman, / porque de ellos será el reino de los celos» (382).

- 21 También en «Canción triste de amigo» hallamos el mismo intertexto en un contexto distinto: «Si nuestro reino no fue de este mundo, / y sabemos de cierto que no hay otro, / dime lo que nos queda, amigo, / dime lo que nos queda» (438). Desprovista de ironía, en este caso, la referencia bíblica adquiere una significación y un tono radicalmente diversos.
- 22 Idéntico caso encontramos en «Civilización de la opulencia», donde la incitación al consumo se equipara con los cantos de sirena que seducían irresistiblemente a Ulises y sus compañeros de viaje: «No menos dulces fueron las canciones / que tentaron a Ulises en el curso / de su desesperante singladura, / pero iba atado al palo de la nave» (226).
- 23 En este texto Huizinga concibe al juego como fenómeno cultural y propone la denominación de «homo ludens» para reparar, en parte, el desacierto de otras

aspecto central del artificio poético que afecta y compromete tanto al significado de un poema como a su significante. En Ángel González, la finalidad estrictamente lúdica también rige el uso del intertexto religioso, como lo advertimos en «Final conocido» con la referencia a Poncio Pilatos. En este poema, el autor recurre a una estrategia muy común en su escritura que consiste en jugar con la imposibilidad de decidir entre los significados literal y metafórico-alegórico de una frase. Este recurso, que tan productivo resulta en un texto como «Eso era amor» («Le comenté: / —*Me entusiasman tus ojos.* / Y ella dijo: / —¿*Te gustan solos o con rímel?* / —*Grandes,* / respondí sin dudar. / Y también sin dudar / me los dejó en un plato y se fue a tientas»), se repite con igual operatividad en el poema citado. Allí leemos:

Después de haber comido entrambos doce nécoras,  
alguien dijo a Pilatos:

—¿*Y qué hacemos ahora?*

Él vaciló un instante y respondía  
(educado, distante, indiferente):

—*Chico, tú haz lo que quieras.*

*Yo me lavo las manos* (279).

Un caso extremo de este mismo mecanismo compositivo lo hallamos en «Invitación de Cristo», donde el sacramento de la Eucaristía se relata desprovisto de toda carga de trascendencia, y el efecto lúdico que se lograba en el texto anterior es reemplazado aquí por un humor corrosivo y sin atenuantes: «Dijo: / Comed, este es mi cuerpo. / Bebed, esta es mi sangre. / Y se llenó su entorno por millares / de hienas, / de vampiros» (375)<sup>24</sup>.

También la referencia bíblica apela al formato del monólogo dramático como en el poema «Orazal», donde la inversión del nombre «Lázaro», su escritura en espejo, acompaña gráficamente desde el enunciado paratextual la inversión del orden natural del ciclo vida-muerte:

denominaciones: «Cuando se vio claro que la designación de “homo sapiens” no convenía tanto a nuestra especie como se había creído en un principio porque, a fin de cuentas, no somos tan razonables como gustaba de creer el siglo XVIII, en su ingenuo optimismo, se le adjuntó la de “homo faber”». Y añade en el capítulo titulado «Juego y poesía»: «La poesía se halla más allá de lo serio, en aquel recinto más antiguo, donde habitan el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa».

24 Ya el paratexto es una ligera variante de «La imitación de Cristo», atribuido a Tomás de Kempis.

«Soy el resucitado de la vida, / el que regresó al reino de la nada / [...] ¿Quién te ordenó pasar de la luz a la sombra?» (21)<sup>25</sup>.

Cuantitativamente menores son las referencias intertextuales procedentes del ámbito de la cultura y la mitología clásica<sup>26</sup>. En sentido estricto, tampoco se trataría de intertextos, sino de alusiones —casi todas ellas irreverentes y desmitificadoras— a personajes y mitos de la antigüedad clásica como Dánae, Eurídice, Orfeo, Edipo, Ulises o Narciso<sup>27</sup>. Mucho más productivo parece ser el abordaje de los intertextos procedentes del acervo popular, desde la refactura de frases hechas hasta la reescritura de refranes, pasando por la recontextualización de las letras de coplas o boleros<sup>28</sup>. A la manera de Blas de Otero, González invierte —como lo hace con los intertextos religiosos— los refranes populares con claro efecto desautomatizador, proponiendo un contra saber a la sabiduría instituida: «Deja para mañana / lo que podrías haber hecho hoy», leemos en «Quédate quieto» (443). La deformación paródica se realiza, como vemos, sobre textos suficientemente conocidos por el lector, de modo que el efecto lúdico/irónico efectivamente se produzca. Recordemos que, como señala Pere Ballart en su exhaustivo estudio sobre la ironía y el humor, «el ironista no pretende engañar, sino ser descifrado» (Ballart, 1994: 21).

Marcela Romano, en su libro sobre la poesía del autor, afirma acertadamente:

En González encontramos una voz que hace ostensible, marcada, la incorporación de los hipotextos pero, al mismo tiempo, los falsifica y disuelve en la ironía y la parodia, la confusión genérica, el montaje antipoético, todo lo cual moviliza al destinatario hacia procesos de lectura más complejos y en absoluto inocentes (Romano, 2003: 124).

- 
- 25 Idéntico recurso emplea el autor en otro poema ya citado, «Yarg Nairo», donde la inversión nominal intenta traducir, en términos visuales, la imposible reversibilidad del tiempo, problemática central del texto de Wilde.
  - 26 Ángel Ruiz Pérez dedica un interesante estudio al tema en su trabajo «Identidad, tradición y clasicismo en Ángel González» (2004).
  - 27 También deberíamos relevar las muchas locuciones latinas de las que está sembrada su escritura poética. Por mencionar solo algunas: la reformulación en dos ocasiones de la locución latina *nec metu, nec spe* en los poemas «Parque con zoológico» y la IV «Glosa en homenaje a C.R.»; *alma mater* en «Eruditos en campus»; *cave canem* en «Orden. (Poética a la que otros se aplican)»; *memento homo* en «Todo el mundo lo sabe»; *ars longa, vita brevis* en «Ya nada ahora», entre muchas otras.
  - 28 María Payeras Grau ha dedicado un pasaje de su libro *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González* al estudio de las frases hechas, refranes, dichos, etc. (Payeras Grau, 2009: 62-68).

Como hemos podido comprobar luego de este rápido recorrido, la escritura de Ángel González recurre a todas las modalidades posibles de intertexto, desde el intertexto explícito, marcado, al modo de una cita, aclarando, incluso, el nombre de su autor, al intertexto implícito, no marcado, que depende exclusivamente, para su decodificación y productividad semiótica, de la competencia lectora.

La relectura de la tradición que hace el poeta asturiano difiere radicalmente de la que en su momento hicieron los novísimos; en ocasiones se trata de los mismos objetos, pero de diversos modos de leer. Muy alejada del empleo frío y despolitizado del *collage* que hiciera Gimferrer, por ejemplo, la escritura intertextual de González (el acento puesto siempre en la emoción y la inteligibilidad del texto) se aproxima más a la intencionalidad que orienta al recurso en Vázquez Montalbán (pienso en las *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*, por ejemplo), en quien la reescritura paródica de los clásicos se lee dentro del amplio espectro que cubre la operación desmitificadora de la alta literatura canonizada. El mismo González avala esta percepción cuando afirma: «Vázquez Montalbán hace una poesía crítica e irónica que representa ahora la continuación de la poesía que hizo mi generación. Yo lo veo más cerca de nosotros que de la llamada escuela veneciana» (en Campbell, 1971: 377).

Sabemos que este diálogo de un escritor con la tradición es un diálogo abierto, una cadena potencialmente infinita de lecturas y reescrituras. Pero es necesario ir cerrando el trabajo y lo haremos precisamente con unas declaraciones de Ángel González, quien recordando la definición de Antonio Machado: «todo poema es, en cierto modo, un palimpsesto», añadía:

Cuanto mayor sea la tradición, mayor valor tendrá la obra de un poeta y a la vez no hay contradicción entre clásico y moderno. Las obras clásicas informan y generan lo moderno, y la modernidad renueva e ilumina el mundo clásico, que sigue siendo referencia imprescindible en todos los campos de la cultura humanista. La ciencia ha podido dejar atrás las teorías de Tolomeo, pero en el arte permanecen, operantes y vivas, las obras de Homero y Virgilio, de Garcilaso y Quevedo: ningún poema del presente o del futuro, por excelso que lo imaginemos, podrá nunca anularlas. Y eso es así porque en el arte no hay progreso, sino regreso; un constante regreso que no significa retroceso ni inmovilismo porque es un regreso hacia delante, desde el pasado hacia el futuro. Lo que mueve el arte es el impulso dinámico del eterno retorno, que acerca al presente las cosas del pretérito (González, 1998: 244-245).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Graham (2000). *Intertextuality*, London and New York, Routledge.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BALLART, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.
- BARTHES, Roland (1968). «Texte (théorie du)», en *Encyclopaedia Universalis*, Paris, T. XV, pp. 1013-1017.
- BLOOM, Harold (1991). *La angustia de las influencias*, Venezuela, Monte Ávila Latinoamericana.
- BORGES, Jorge Luis (1974). *Obras Completas. 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé.
- CAMPBELL, Federico (1971). «Ángel González o la desesperanza» (entrevista), en *Infame Turba*, Barcelona, Lumen, pp. 367-379.
- DERRIDA, Jacques (1998). *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- ECO, Umberto (1986). *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.
- ELIOT, T. S. (1917). «La tradición y el talento individual», en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Buenos Aires, Emecé, pp. 11-23.
- EXPÓSITO HERNÁNDEZ, José Antonio (2008). «Juan Ramón Jiménez, poeta interior», [http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/exposito\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/exposito_01.htm).
- GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GONZÁLEZ, Ángel (1963). «Poesía y compromiso», en *Poesía última*, Madrid, Taurus, pp. 57-59.
- (1998). *50 años de periodismo a ratos y otras prosas*, Oviedo, Nobel.
- (2008). *Nada grave*, Madrid, Visor.
- (2009). *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral.
- y RUIZ FÁBREGA, Tomás (1983). «Sobre las fuentes literarias. Con motivo de un texto de Espronceda y un pre-texto de Góngora», *Revista de Estudios Hispánicos*, 17, pp. 81-87.
- HUIZINGA, Johan (1957). *Homo Ludens*, Buenos Aires, Emecé.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1972). *Diez años de poesía española 1960-1970*, Madrid, Ínsula.



KRISTEVA, Julia (1978). «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», en *Semiótica 1*, Madrid, Espiral/Fundamentos, pp. 187-225.

LANGBAUM, Robert (1996). *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.

PALLEY, Julian (1984). «Ángel González and the anxiety of influence», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 9, 1-3, pp. 81-97.

PAVLICIC, Pavao (2006). «La intertextualidad moderna y la posmoderna», *Versión*, 18, México DF, pp. 87-113.

PAYERAS GRAU, María (2009). *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*, Santa Cruz de Tenerife, La Página.

REYES, Graciela (1984). *Polifonía textual*, Madrid, Gredos.

RIVERA, Susan D. (2006). «Intertextualidad y collage», en *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*, coords. José Guerrero, Elena Peregrina y Álvaro Salvador, Almería, Universidad, pp. 41-57.

ROMANO, Marcela (2003). *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*, Mar del Plata, Martín.

RUIZ PÉREZ, Ángel (2004). «Identidad, tradición y clasicismo en Ángel González», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 29, pp. 283-306.

SCARANO, Laura (2009). «Pluma que cante. La tradición popular hispánica en la poesía de Blas de Otero», en *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, ed. Marcela Romano, Mar del Plata, EUDEM, pp. 61-80.

VILLANUEVA, Darío (1992). «Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozos de un sistema», en *Historia y crítica de la literatura española. IX*, coord. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. 2-40.

WILLIAMS, Raymond (1977). «Tradiciones, Instituciones y Formaciones», en *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, pp. 83-90.